inter danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 2 | NÚM 21

mayo | 2015

COLABORADORES

GUILLERMO HERAS

Licenciado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, Madrid, España. Actor, director del grupo Tábano (1974-1983) y director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1983-1993). Ha impartido talleres y seminarios en España, Europa, Medio Oriente y América. En la actualidad es Director de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Asesor de Artes Escénicas de La Casa de América. Profesor del Master de Gestión Cultural de la Universidad Complutense de Madrid. Miembro fundador de la Compañía Teatro del Astillero. Premio Nacional de Teatro en el año 1994. Premio Lorca de Teatro en el año 1997. Su labor como secretario técnico del Fondo Iberoamericano de ayudas IBERESCENA le permite tener un amplio conocimiento del quehacer dancístico y teatral que se desarrolla en la actualidad.

ANA CRISTINA MEDELLÍN

Profesora de tiempo completo e investigadora de la Facultad de Bellas Arte de la Universidad Autónoma de Querétaro, Integrante del cuerpo académico Arte Contemporáneo. Responsable de la Red de Investigación Arte RIA con registro PROMEP. Como bailarina profesional ha trabajado en diversas compañías y ballets, incluyendo el Ballet Nacional de México, bajo la dirección de Guillermina Bravo. Actualmente es directora de GROSSO MODO, ensamble corporal de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

COLABORADORES PERMANENTES EN ESTE NÚMERO: ANGÉLICA ÍÑIGUEZ Y HÉCTOR GARAY

inter danza
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Eunice Sandoval
Subcoordinadora Nacional de Danza
Nancy León
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
Juan Cesar Gutiérrez Romero
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

FOTO DE PORTADA:
JUAN FRANCISCO MALDONADO
FOTÓGRAFO: EDUARDO RANGEL

EDITORIAL

La función del arte en la sociedad es edificar,
reconstruirnos cuando estamos en peligro de derrumbe.
Sigmund FreudT

DEL 26 DE ABRIL AL 2 DE MAYO se llevó a cabo el Segundo Encuentro Nacional de Danza[1], en él se realizaron 150 actividades en 16 recintos de la ciudad de Torreón Coahuila. Tanto de manera física como a través del universo virtual, este encuentro reunió a buena parte de la comunidad dancística de México, con cerca de 71,800 búsquedas en internet, además del enorme movimiento que en redes sociales logró despertar.

El magno encuentro, que reunió esfuerzos y recursos federales y estatales, generó nuevamente entre la comunidad de danza mexicana opiniones encontradas, voces que defienden la oportunidad de compartir con pares de todo el territorio nacional, así como detractores que no encuentran beneficios suficientes en su realización.

Además de la muestra artística y diversas actividades, el encuentro fue marco para el XXXIV Premio Nacional de Danza "Guillermo Arriaga", concurso al que convocan la Universidad Autónoma Metropolitana y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, y que representa un elemento de legitimación para los coreógrafos de México. Este año, sin embargo, el concurso fue declarado desierto, hecho casi inédito[2] que ha despertado una intensa polémica en redes sociales, polémica de la que, en el mejor de los casos, esperamos que sume a la integración del gremio mexicano de la danza, sobre todo en los tiempos de *vacas flacas* que estamos viviendo y en que los recortes presupuestales a la cultura son anuncio cotidiano.

Más allá de las opiniones generadas por el polémico premio, es de destacar que la organización de un encuentro de esta magnitud en la ciudad Torreón, cuya población recientemente vivía episodios de dolorosa violencia, ha generado acciones favorables que dejarán huella en el desarrollo artístico local y nacional. Entre el saldo positivo, se encuentra sin duda la amplia respuesta del público que asistió a los foros, plazas y parques. Y la rehabilitación del teatro Alfonso Garibay, espacio escénico de fuerte arraigo entre los grupos de teatro y danza de Torreón, que llevaba más de cinco años cerrado en condiciones de deterioro y que fue restaurado con motivo del encuentro.

En medio de reducciones presupuestales que obligan a cambios en los mecanismos de colaboración, como parte del encuentro se llevó a cabo el congreso de la Red Nacional de Festivales. Con relación a ello, Guillermo Heras presenta en este número "Los festivales de artes escénicas ante los retos de su renovación", puntual reflexión sobre las acciones pendientes para hacer avanzar esta tarea.

Angélica Íñiguez colabora con un ensayo sobre el artículo "Aire de familia" escrito por Sondra Horton en 1999, mismo que viene a cuento en esta ocasión porque ahonda en la idea de la danza no sólo como un mero objeto físico sino como arte diverso y vivo que se construye cada vez, incluso cuando se estudia o reflexiona sobre ella.

Sobre la recurrente discusión acerca de qué hecho escénico merece o no merece nombrarse *danza*, Héctor Garay presenta una reflexión muy oportuna en la que nos invita a mirar el arte escénico como un proceso creativo que se realiza lejos de este *"juego taxonómico para definir qué es y qué no es danza"*.

"Sobre *Diagrama del sistema de la trayectoria de Lorenz*" es una crítica a este dueto creado e interpretado por Elisa Medina y Noemí Sánchez de Tiburón Martillo.

Y de Cristina Medellín, traemos la presentación de su libro *Federico Castro, del origen de la danza a la danza contemporánea en México*, publicado por la Universidad Autónoma de Querétaro, que documenta la trayectoria profesional de Federico Castro y profundiza en la influencia favorable de su trabajo en el quehacer dancístico y cultural de nuestro país.

Finalmente, una prueba más de que la danza vive dentro y fuera de los escenarios, en la muestra iconográfica traemos la serie de fotografías que Diana Reyes captó frente a Isla Tiburón en Sonora, de un niño del grupo Tradición Mestiza interpretando Pascola Yaqui.

1.Consulte el Programa de actividades http://coahuila.gob.mx/archivos/pdf/Publicaciones/PROGRAMA%20END%202015%20TORREON.pdf

2.En 1998, fue declarado desierto el segundo lugar del V Concurso Continental de Danza Contemporánea.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CONTENIDO

REFLEXIONES

04 **LOS FESTIVALES DE ARTES ESCÉNICAS** ANTE LOS RETOS DE SU RENOVACIÓN
POR **GUILLERMO HERAS**

12 **QUE LA DANZA SEA IMPERMANENTE** NO SIGNIFICA QUE NO DEBAMOS PENSARLA
POR **ANGÉLICA IÑIGUEZ**

16 **¿ESTO NO ES DANZA?**
POR **HÉCTOR M. GARAY AGUILERA**

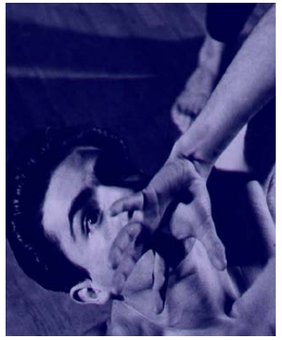
PERFILES

22 **DEL ORIGEN DE LA DANZA A LA DANZA** CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO
ENTREVISTA CON CRISTINA MEDELLÍN

28 **EL GRIS ES EL NUEVO DORADO**
POR **TIBURON MARTILLO**

ICONOGRAFÍA

34 NIÑO PASCOLAL



LOS FESTIVALES DE ARTE ESCÉNICA ANTE LOS RETOS DE SU RENOVACIÓN

GUILLERMO HERAS

FOTO: JOSÉ L. PÉREZ CENDEJAS

Circula la opinión, muy extendida en los últimos tiempos, de que todos los males en las diferentes estrategias que adquieren los festivales de artes escénicas –en el ámbito iberoamericano– vienen lastrados o condicionados, únicamente, por el tema de la crisis económica y los recortes presupuestarios en cultura de nuestros diferentes gobiernos.

Por supuesto que no hay que negar esta obviedad. Pero lo que ocurre, a veces, es que tomando el mayor de los problemas, nos olvidamos de las muchas cuestiones estructurales por resolver y que nos dejamos en el camino para no encarar las necesarias renovaciones que muchos festivales necesitan (para seguir teniendo el protagonismo que tuvieron en otros tiempos) a la hora de relanzar las relaciones entre creadores, gestores y espectadores, en una escena acorde con su tiempo.

Eran (los festivales) momentos en que volvíamos a creer en los *ciudadanos* como factor de trasformación, al ser receptores de teatro y de danza en una relación con el espacio político y social. Pero algo se truncó con el triunfo de las opciones neoliberales y las eufemísticas “medidas de ajuste” que en realidad fueron recortes puros y duros. Esta evidente “crisis” debió haber abierto un profundo debate que, a mi modo de ver, no se ha producido. De ahí la polisemia de la crisis en estos momentos, que se extiende también a las propias compañías de danza cuando se plantean qué hacer y cómo hacerlo.

Es decir, el viejo tema de la relación entre producción y gestión. Pensar y accionar en tiempos de crisis nos debería haber mostrado, desde las debilidades, las posibles fortalezas del futuro. Y esto, en el territorio de los festivales o muestras es muy claro que, en general, no se ha producido. Lo sostenible se ha confundido con lo posibilista y el vuelo corto ha sustituido a medidas de calado para salir de los modelos dominantes del pasado siglo xx.

A partir de estas reflexiones, una primera premisa: si no existieran los festivales escénicos habría que volver a inventarlos. Segunda premisa: aquí y ahora, después de quince años de travesía del nuevo siglo, hace falta una profunda reflexión sobre los discursos, que hagan posible la sostenibilidad y renovación que los festivales necesitan para continuar sirviendo al entorno ciudadano con el objetivo por el que fueron creados.

Si nos pusiéramos historicistas deberíamos asumir que ya en la Grecia clásica se fundaron las competiciones dramáticas, en las que participaban los más grandes autores de su época y que tenían todas las características de un posible festival: temática concreta, acotación temporal, financiación de la ciudad, programación diferenciada de algo habitual, ceremonia ciudadana en la recepción de los espectáculos y creación de un espacio de comunicación cultural excepcional con respecto a la vida cotidiana. Podríamos también pensar que ciertas manifestaciones en la España del Barroco, sobre todo antes de la celebración de la Semana Santa (las fiestas de la Tarasca y los carnavales) o de propuestas diseñadas para los reyes ingleses y franceses en diversas épocas, podían tener un cierto aire festivalero, más allá de las clases sociales concretas que acudieran a la representación de estos eventos.

En la Europa del siglo xx se toma el ejemplo de Avignon como un referente fundacional de los festivales contemporáneos, pero no podemos olvidarnos que ya en Mérida, sobre las ruinas de un teatro romano se levanta un proyecto para los clásicos grecolatinos antes de la guerra civil española; o que ciudades como Nancy, Wroclaw, Belgrado, Pontedera y Edimburgo se lanzan en los 70 a desarrollar proyectos de festival que, en algunos casos, han trascendido el tiempo en el que se crearon. Por supuesto que América Latina también emprendió aventuras específicas tales como Manizales, Caracas, Londrina, Bogotá, Santiago de Chile, Córdoba, San José de Costa Rica, Guanajuato, seguidas años más tarde de Buenos Aires, Caracas, Río de Janeiro, Manta, Sao Paulo, Belo Horizonte, Lima, La Paz, Panamá... y un largo etcétera si tenemos en cuenta la diversidad de sus objetivos, el presupuesto financiero y el entorno socio-cultural en los que se forman.

Con el paso de un siglo a otro, se puede constatar que cada país ha multiplicado por un número, a veces increíble, la cantidad de festivales que se desarrollan en su territorio. Y es aquí donde deberíamos empezar ya la primera pregunta para intentar crear en este artículo un pequeño mapa de debilidades y fortalezas que hoy aparecen en el horizonte de los festivales de artes escénicas iberoamericanas. ¿Son realmente festivales todas aquellas actividades que se declaran como tales? Esto que normalmente irrita mucho a los gestores de festivales, digamos de pequeño tamaño, debe entenderse en un nivel que no concierne tanto al número de espectáculos programados, sino al *discurso* interno que dicho festival sostenga. Creo que, a menudo, se equivoca lo que puede ser un festival con otro modelo de actividad similar, pero con características propias, sea ésta una muestra, una feria, un ciclo o simplemente una programación que encubre que en esa ciudad no hay una temporada regular de teatro.

Esta costumbre ha sido muy empleada, por ejemplo, en España (aunque mientras más viajo por América Latina más cuenta me doy que esto ocurre aquí también regularmente). Muchos ayuntamientos han sustituido programaciones habituales o de temporada para emplear su presupuesto en un evento puntual que pomposamente han bautizado como "festival", y encima con el añadido de "internacional", cuando lo único que contenía su programación eran varios grupos locales o provinciales y una compañía extranjera que en ese momento estuviera de gira por la península.

Ni eventos especiales, ni foros de discusión, ni encuentros profesionales y con el público, ni coherencia en los espectáculos seleccionados, ni sostenibilidad de futuro, ni análisis de lo que esa ciudad necesita realmente con respecto a un programa de artes escénicas: unos puros fuegos artificiales para ser unidos a la fiesta mayor del pueblo. Por supuesto que hace falta los festivales locales, regionales y autonómicos, pero sin duda, que sus estrategias internas deberían ser diferentes a las de propuestas de entorno nacional a e internacional.

Siguiente cuestión: ¿Para quién se diseña un festival? ¿Para los profesionales del medio? ¿Para el gusto de los políticos en el poder en ese momento? ¿Para los programadores de otros festivales?, o ¿Para los ciudadanos del entorno territorial donde se desarrolle ese festival? Puede que las preguntas sean claras, pero cuando analizamos muchos de los festivales que hoy se hacen en el mundo casi podemos comprobar que son una mera *boutique* de la gran variedad de estilos y tendencias que hoy se crean artísticamente en todo el mundo, pero en una amalgama confusa en cuanto a su proposición artística y social.

Creo que no son muchos los festivales que realmente tienen un discurso ético, estético, financiero, social y sostenible y, por eso, muchos los que, o bien se atienden a reproducir miméticamente las fórmulas de los realmente creativos o bien les basta con poner en una grilla una acumulación de títulos, nombres y compañías sin atender al eje central del por qué, para qué y para quién de todo proyecto cultural. Hoy está apareciendo un nuevo modelo de programador al que podríamos llamar irónicamente: "agente you tube", ya que le basta navegar por internet para seleccionar unos cuantos espectáculos que, normalmente vienen ya con el aval de haber funcionado en "otro" festival.

Un festival en la actualidad puede cumplir con criterios bien diferenciados. Ser un festival especializa-

Foto: Jose L. Perez Cendejas

FOTO: JOSÉ L. PÉREZ CENDEJAS

FOTO: JOSÉ L. PÉREZ CENDEJAS

do totalmente en un género (infantil y juvenil, marionetas, danza contemporánea, ballet clásico, performances, teatro clásico, dramaturgia actual, circo, etcétera) o bien todo lo contrario: ser absolutamente generalista. En este terreno no me parece que ese sea un debate importante o interesante. Creo que las dos líneas son perfectamente válidas, pero sí me gustaría que apareciera como personalidad propia de cada festival cuáles son sus ejes de comunicación con los dos entornos fundamentales en el que va a desarrollar su actividad: el de los ciudadanos y el del medio creativo y profesional que lo acoge.

Vuelvo a insistir en que estas reflexiones tienen que ver con aquellos festivales que quieran trascender sus fronteras para apostar por una cierta "glocalidad", es decir esa dialéctica tan interesante que produce el mostrar las creaciones que producen la identidad de nuestro entorno para contrastarlas con aquellas que vienen de cualquier parte del mundo. De ahí va a ponerse de manifiesto una característica de interculturalidad que, ajena a cualquier tentación de exotismo, pudiera convertirse en una actitud en la que los festivales sean verdaderos artífices de *intercambio* e *integración*.

Siempre volver al concepto de *fiesta*, de evento que reúne en un tiempo y en un espacio preciso los suficientes elementos de sorpresa, comunicación y goce cultural que, tal vez, no se disfruten todos los días. Afortunadamente, existen en todo el planeta festivales que atienden estas líneas de compromiso y renovación que son necesarias para que una acción cultural no se esclerotice. La difícil tarea de un director, curador o gestor de festivales ha sido correspondida con excelentes estrategias que no deben empañarse por la saturación o mediocridad de otros festivales carentes de contenidos.

Para seguir profundizando en el tema de pensar los festivales para el futuro, llevo tiempo proponiendo algunas cuestiones que simplemente son de sentido común y que podrían abrir posibilidades para un desarrollo más profundo de los festivales de vocación internacional. Entre esas cuestiones señalaría: crear un auténtico banco de datos de los festivales del mundo, categorizándolos por regiones, por sus características específicas y por su línea o líneas de programación; abrir portales de información virtual que guíen en las características del festival y permitan una comunicación más fluida con posibles creadores de todo el mundo, portales coordinados por entidades públicas o privadas, en que se colgara la oferta que compañías, grupos y creadores de ese país proponen a las direcciones de los festivales con objeto de poder ser programados; crear organizaciones específicas de directores/as de festivales (ya sé que existen pero, tal vez, mejorarlas y extenderlas) para tratar las problemáticas concretas de la celebración de estos eventos.

Creación de criterios del ámbito territorial de un festival, muestra, bienal o feria. Crear marcos de complicidad con los posibles espectadores que pueden acudir a las funciones programadas. Poner al ciudadano, otra vez, en el eje del discurso de su importancia como protagonista en la participación de esa fiesta, siendo tan importante como el propio artista, en la celebración de ese festival. Establecer criterios internos en la propia programación para aclarar los diferentes segmentos que pueden ser programados (grupos internacionales, nacionales y locales) ya que sus sistemas de producción pueden condicionar el visionado de sus espectáculos si el receptor no tiene la suficiente información.

Favorecer las coproducciones entre festivales con creadores, tanto del propio país como del exterior, buscando nuevas formas más allá del consabido pago fijo de unas actuaciones en ese festival. Buscar formas de promoción compartidas entre varios festivales. Apostar por el riesgo y la investigación y no solamente por los productos ya abalados por los mercados establecidos, sean esos tradicionales o los de "las nuevas tendencias". Apoyo a las dramaturgias y coreografías actuales, tanto de autores con trayectoria como los llamados emergentes, para huir del monopolio de ciertos "espectáculos de festival" basados en formulas fáciles de visualidad o espectacularidad banal.

Investigar en todo tipo de formas de promoción a través de las redes sociales y los nuevos sistemas de comunicación ciudadana y aprovechar las nuevas tecnologías para lograr mayor dinámica en los sistemas de transferencia de información entre los propios festivales. Convertir los festivales en auténticos foros de debate, investigación y análisis de todo el acontecer ligado a la práctica de las artes escénicas e insistir en el festival como una ceremonia festiva de convivio entre creadores y espectadores.

Por último, algo que me parece esencial en la actual situación. Los festivales pueden y deben ser el gran referente para permitir la necesaria movilidad de los artistas y, por tanto, de sus proyectos productivos. Es la hora de recapacitar en profundidad sobre la relación del discurso de los programadores con el de los creadores. Y, en ese sentido, los directores o curadores de los festivales pueden ejercer un papel esencial en esa idea de no ser simples "compradores" de una propuesta, sino cómplices y co-responsables de proyectos que ayuden a desarrollar las posibilidades productivas y creativas de los sueños creativos de los artistas. Los festivales son excelentes plataformas para mostrar espectáculos que no tienen fácil salida en los mercados tradicionales. De ahí que el director o curador de un festival también debería convertirse muchas veces en un descubridor de talentos y de proyectos de alto valor creativo pero ajenos a los mercados de consumo.

Lo tomemos por donde lo tomemos, los festivales son imprescindibles para certificar una buena salud del tejido escénico de un país y además, una aventura compartida que, sin duda, merece la pena vivirla en toda su intensidad en cualquier parte del mundo donde prenda la llama de un festival con vocación de riesgo, renovación y compromiso.

FOTO: JOSÉ L. PÉREZ CENDEJAS

FOTO: JOSÉ L. PÉREZ CENDEJAS

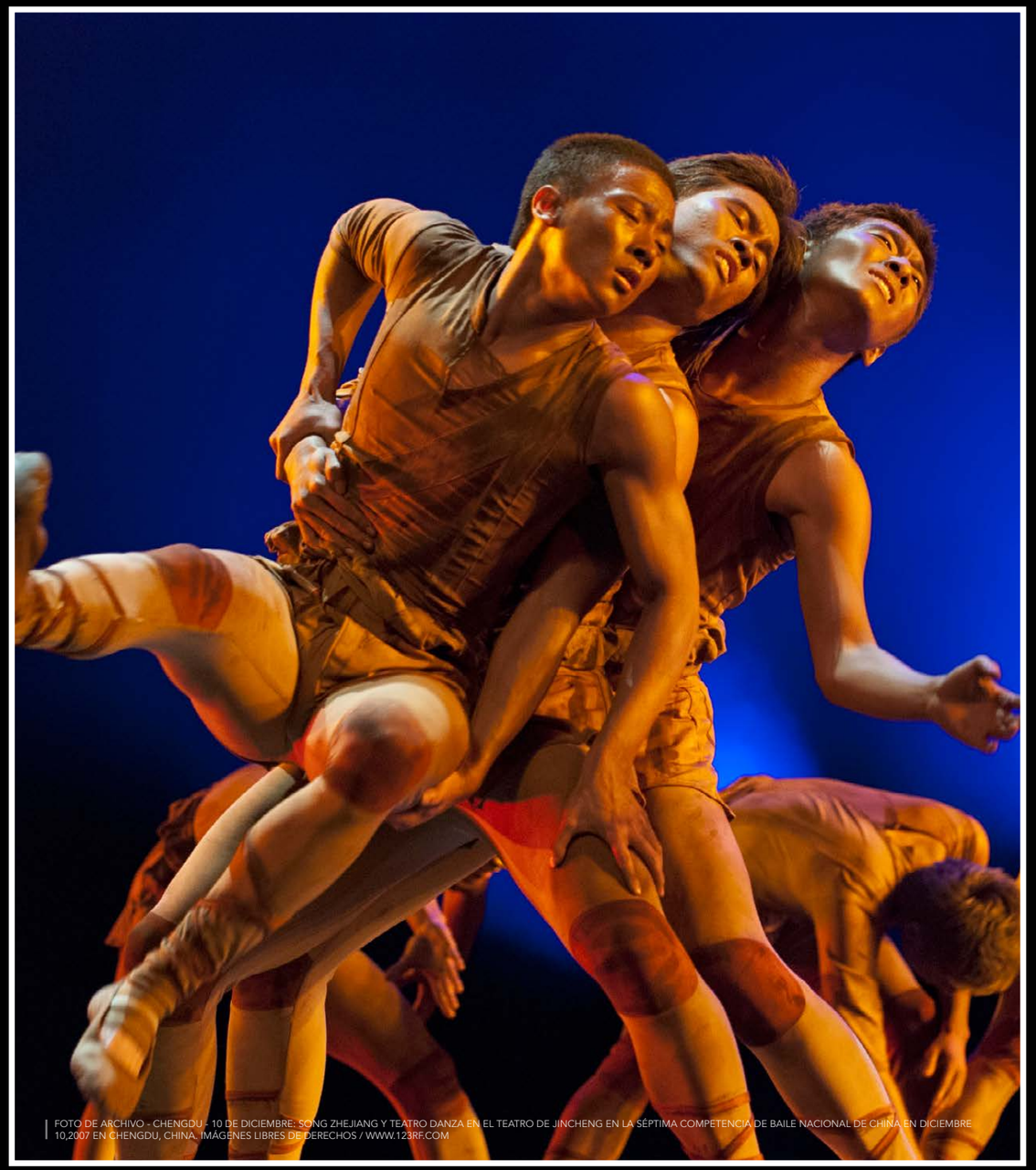


FOTO DE ARCHIVO - CHENGDU - 10 DE DICIEMBRE: SONG ZHEJIANG Y TEATRO DANZA EN EL TEATRO DE JINCHENG EN LA SÉPTIMA COMPETENCIA DE BAILE NACIONAL DE CHINA EN DICIEMBRE 10,2007 EN CHENGDU, CHINA. IMÁGENES LIBRES DE DERECHOS / WWW.123RF.COM

QUE LA DANZA SEA IMPERMANENTE

NO SIGNIFICA QUE NO DEBAMOS PENSARLA

POR **ANGÉLICA IÑIGUEZ**

Todos tenemos una idea de lo que es la danza. El bailarín y periodista Manuel Stephens decía que al oír la palabra, la imagen más reiterada entre los mexicanos no expertos (que él conocía) era la del *Lago de los cisnes*.

Sondra Horton escribió un artículo titulado "Aire de familia" (1999) que me hizo comprender que la idea de danza debe ser muy distinta de una persona a otra –como ocurre en última instancia con cada concepto, aunque por otro lado los convencionalismos, como refería Stephens, pueden llegar a sorprendernos–, según su contexto, o sea, según las peculiaridades de su vida entera.

La danza es un asunto que se construye subjetivamente, según la percepción de cada espectador, pues no es un objeto científicamente comprobable, inamovible ni cerrado. No es, por ejemplo, una zanahoria (e incluso ésta podría estudiarse desde distintas perspectivas). Y tal vez su cualidad de movimiento –la danza no únicamente es movimiento pero también es movimiento– y su carácter efímero, la llevan a transformarse infinitamente. Su impermanencia, ligada a la esencia humana y a la vida misma, le da un carácter inasible: la danza escapa incluso a la mirada.

Sin embargo, ese carácter efímero ha sido usado en su contra históricamente: la danza ha sido silenciada, relegada, dentro de las artes y dentro del estudio de las artes –si no la podemos atrapar, ¿qué vamos a decir de ella?–, y así ha ocupado terrenos más bien marginales, de lo emocional y del silencio.

Sondra Horton lanza la bola pero corre rápidamente a atraparla del otro lado, recordándonos que aunque la danza no sea un objeto físico, palpable o asible, es importante verla como objeto para adentrarnos en reflexiones que nos permitan nombrarla y conformar un campo de estudio en torno a ella. Ya está de más seguir diciendo que la danza es un asunto de *feelling* y que los bailarines son seres sensibles (casi angélicos) y no pensantes. Y entonces la danza también se construye cada vez que alguien la estudia o reflexiona sobre ella.

Horton habla de la diversidad como primera característica de la danza (cosa que hay que contemplar si queremos definirla). Y depende de dónde se sitúe quién es lo que la danza podrá ser, pero también depende de la relación entre quién y quién o entre quién y qué: "La danza surge intersubjetivamente, en el intervalo entre nosotros", nos dice.

Y celebro que dé voz al maestro Albert Opoku, quien pregunta: "¿No crees que es extraño que los occidentales llamen a su propia danza 'bella arte' y releguen la danza del resto del mundo a la posición de étnica?". Esa sola pregunta –que no es inocente, sino que viene con "jiribilla", como diría mi abuela– es suficiente para cimbrar nuestras certezas. O lo sería si tuviéramos la apertura de examinar nuestras convenciones y preferencias estéticas, cosa que, advierte Horton, no solemos hacer. Opoku "pensaba en el arte y la danza de África no como étnica, sino como arte vivo", afirma la autora. ¿Por qué no mover nuestra mente, no ensayar cambios de posición ante el tema que estudiamos?

Siguiendo a Opoku podemos darnos cuenta de que la clasificación de "danzas étnicas" responde a un asunto de poder, consecuente con la cultura hegemónica que, por cierto, pocas veces o ninguna cuestionamos. Así, la autora afirma que toda danza es étnica y también ritual y estética. Es cuestión de afinar nuestra mirada, pues "como investigadores, cuestionadores y personas en proceso de aprendizaje, buscamos acercarnos mentalmente a lo desconocido y hacer que aparezca el aire de familia".

En la investigación dancística es importante contextualizar nuestro objeto de estudio, emprender un viaje en el tiempo y hacia la geografía y los valores en que se gestó, pero también decidir en qué sitio nos colocarnos como autores, pues una cosa es de dónde surjan esas expresiones y otra desde dónde elegimos mirarlas y estudiarlas."

FUENTE

Horton Fraleigh, Sondra. "*Family resemblance*" [*Aire de familia*] (1999), en Sondra Horton Fraleigh y Penelope Hanstein (eds.), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. (Trad. Ma. Dolores Ponce G.)

Nota: Agradezco a Zulai Macías Osorno su colaboración en la revisión de este texto.

IMÁGENES LIBRES DE DERECHOS / WWW.123RF.COM

ESTO NO ES DANZA

POR **HÉCTOR M. GARAY AGUILERA**

Formé parte del grupo UX Onodanza y compartí sus motivaciones y retos artísticos. Desde los orígenes de esta agrupación, Raúl Parrao, forjó un estilo muy particular denominado Danza Bizarra. Varias fueron sus señas de identidad. La bizarría se manifestaba en el arrojo y atrevimiento de romper canones y emplear formas discursivas poco convencionales. La música estridente, los movimientos enfebrecidos y reiterativos determinaban una estética abigarrada de no fácil asimilación. Bien pronto el grupo llamó la atención y desde luego no estuvo exento de diversos comentarios. Una crítica de danza en el Festival de San Luis Potosí afirmó que el grupo "más que un escenario, necesitaba un manicomio". Luego otros críticos decían que lo que hacía UX Onodanza: "no era danza".

Cortesía Bárbara Luna

Raúl Parrao integró esta frase como parte de una coreografía. Un trío de bailarines se aproximaba a un micrófono que estaba en proscenio y repetían socarronamente: “Esto no es danza, esto no es danza”. Una forma irónica para responder ante opiniones de un estilo artístico que no era condescendiente. Desde luego los integrantes sí considerábamos que hacíamos danza, pero fuera de parámetros conocidos, inclusive los de la danza-teatro en boga en la década de los años ochenta.

Podemos decir que la negación de ciertas expresiones como ejemplos de lo que un arte debe ser, sucede periódicamente. Tiene varias causas y consecuencias. Primero es motivada porque existen expresiones artísticas que difieren de ciertos canones, de un estilo o técnicas que se han establecido como referencias obligadas para reconocer un discurso y provocan ciertas formas de consumo cultural por parte de los públicos, incluido desde luego los especializados de artistas, críticos e investigadores de arte. Pero también una reacción por rebelarse de esas referencias “obligadas”. Su aparición en panoramas generalizados del arte obedece a una necesidad de cambios en los modos de creación, de producción y de consumo cultural. A veces, quienes lo generan, no son tan conscientes de los que están provocando, ni lo persiguen como intención; pero pueden suscitar cambios en estilos artísticos, lo que da lugar a verdaderas rupturas y virajes en el sentido de crear y concebir el arte. Son momentos excepcionales, pero por lo general los cambios se van dando gradualmente. También, en ocasiones podríamos hablar no de cambios genuinos, sino manejos intencionados de ciertas variables para llamar la atención, estableciendo tendencias y modas pasajeras.

En todo momento estamos ante reclamos por “no danza”. Sin embargo, hay periodos en que esto se agudiza. Considero que estamos ante un momento en que regresa el murmullo que quiere etiquetar ciertas propuestas artísticas como “no danza”. En los pasillos de los escenarios de varias partes del país se escucha: “esto no es danza”. Vale la pena reflexionar al respecto encontrar explicaciones y respuestas a un fenómeno a veces natural que puede ser juzgado equivocadamente y se emplea sólo como una forma de descalificar. Por otra parte, podríamos no prestar atención a estos comentarios y dormir en nuestros laureles. Pero hay que tomar en cuenta que no es desconociendo al otro, sobre todo al público, como haremos que la danza se comprenda y acepte de forma más amplia. Tampoco, podemos engañarnos al pensar que estamos inmersos en aparentes cambios que otros no comprenden, por falta de talento, de educación o sensibilidad.

En primer lugar planteo que no se trata de seguir un juego taxonómico para definir qué es y que no es danza. Como arte escénico y sobre todo la danza contemporánea tiene una y mil posibilidades. Pero si trato de invitar a reflexionar cada vez más y de manera más profunda en el proceso creativo y su relación con las otras cadenas de valor: producción, distribución y consumo cultural.
Hay posturas de algunos coreógrafos que desdeñan cualquier intento de hablar de danza, para ellos la danza es elocuente por sí misma. Es un hecho humano “inefable, poético y lleno de misterios”. Si en su sentido más profundo, pero en otro objetivo, es la consecuencia de un quehacer humano específico, de su presencia en el mundo y de la relación con otros seres humanos. No debemos ahondar en los argumentos de incomprensión o apostar por el paso del tiempo que nos llevará a otros momentos en que se comprenderán mejor las creaciones dancísticas. Esto puede que no suceda o se alargue. Pensar el proceso creativo nos ayuda a desarrollar más mejores elementos de creatividad. Así que todo intento de verbalización no es ocioso. Reflexionar sobre el proceso creativo no es justificarlo, sino una forma de compartir la complejidad de la creación y ampliar las posibilidades de beneficios para todos los implicados en el hecho artístico.

Desde luego hay una completa libertad de expresión y los artistas de la danza pueden incorporar o eliminar los elementos que juzguen convenientes para su creación. Hoy cualquier origen de los elementos escénicos es válido: si provienen del teatro, de lo audiovisual, de la literatura, del internet y un amplio etcétera. Esto como consecuencia de la evolución de las nuevas tecnologías y la sociedad del conocimiento. También las amplias posibilidades del manejo del cuerpo en escena han evolucionado a grandes proporciones. Ahora se habla de laboratorio y de investigación. Pero en realidad en todas las épocas estas fases han estado inmersas en la creatividad dancística. Pero lo que sí es real es la forma social de comprender la corporeidad.

Haré algunos apuntes sobre temas a considerar en torno a los procesos creativos, sobre todo a los que en apariencia se les puede estigmatizar como “no danza”. Aunque reitero, no estoy de acuerdo con esta afirmación, pero tampoco creo en que todo es danza. Parafraseando a Luis de Tavira cuando decía que si todo es teatro entonces nada es teatro, entonces: **si todo es danza, nada es danza.**

Un punto a reflexionar en torno al tema que planteamos es la comprensión del proceso creativo. De un tiempo a la fecha es un parte de todo el fenómeno escénico del que cada vez se identifica de suma importancia reflexionar, documentar e investigar.

FOTO: MAGDALENA LEITE, CORTESÍA FUNDACIÓN ITAÚ

El punto de partida de toda una cadena de valor que justifica la existencia de profesionales y políticas culturales en torno a la danza. Pero también una fase cada vez más compleja por la multiplicidad de estímulos del mundo globalizado, por la situación de precariedad de los artistas, pero también por un número más amplio de elementos para crear. El proceso creativo en sí mismo también se ha repensado por varias generaciones. Pero ahora algunos creadores inclusive le dan mayor importancia que a la obra terminada. De ahí que hayan tomado al proceso creativo como un producto de consumo cultural. Para algunos el proceso es la obra. Inclusive su propia existencia diaria y formativa como artistas es el proceso creativo y es la obra. También hay propuestas que van más allá al deconstruir todo el sistema de creación, producción y consumo. Se va a otras implicaciones y entonces ya no se reconoce ni siquiera al coreógrafo o la existencia de la coreografía como tal. Entonces si el mismo artista (que puede no reconocerse como tal) niega la existencia de la coreografía entonces consecuentemente no hay danza. Claro está este es un discurso que contiene varias paradojas, pero ahora lo dejo como tema a conversar y desarrollar con más detalles.

Si hablamos del empleo de elementos escénicos podemos citar al menos modificaciones del proceso creativo en relación al uso de la palabra en escena, las cualidades de los movimientos corporales, la identificación del cuerpo, el uso de conceptos, la participación activa de los espectadores también como intérpretes y la intervención del espacio. Haré pequeñas anotaciones al respecto.

¿Hablar o no hablar? De hecho no es un dilema, sino la forma en que se hace. Hay una funcionalidad en escena, si el bailarín no se escucha o no se comprende lo que dice entonces cualquier intencionalidad de empleo de la palabra se debilita. En las posibilidades de las formas de emplear la palabra y las intenciones para ello hay un mar de posibilidades para debatir sobre ello. Desde hace unos meses preparo un texto sobre el tema que pronto compartiré.

¿Y sin embargo se mueve?

Hay un aparente choque de algunos espectadores y bailarines ante las opciones de movimientos lentos, imperceptibles, neutros y contenidos, en oposición a la imagen de dinamismo que tenemos de la danza. También la búsqueda del movimiento "real" para evitar las exageraciones y convencionales que proviene inclusive de otras artes. De nuevo como el uso de la palabra, el uso del movimiento de forma distinta no es un inconveniente, sino sus resultados en la escena.

Otro tema es la ruptura de estructuras convencionales en los trazos coreográficos que siempre apuntaban a alguna geometría y a la reproducción de una serie de pasos.
Y también la neutralidad en la expresividad del bailarín o la espontaneidad de los movimientos, a veces ligados a la cotidianidad.

Esto se vincula con el proceso creativo, porque varios de estos movimientos surgen de improvisaciones colectivas, del laboratorio, en donde el coreógrafo o coreógrafos ya no conservan su sitio inamovible en un orden jerárquico.

¿Qué te mueve?

Asistí a una obra en el Centro Cultural Los Talleres su dinámica fue singular. Había dos intérpretes que llevaban una obra abierta que se fue desarrollando por la intervención de nosotros del público, que ya no éramos sólo espectadores. Primero las intérpretes habían salido al vestíbulo del teatro y ofrecieron boletos para una rifa que se realizó en "la función". Elegían a gente del público que tenía la oportunidad de compartirnos a todos ¿Qué les movía en la vida? Con esta premisa las intérpretes actuaban y los espectadores tenían la oportunidad también de bailar. Aquí los espectadores no son el último eslabón de la cadena.

¿Hay algo nuevo bajo el sol?

En verdad, una gran diversidad de elementos escénicos se ha empleado en otro momento, pero ahora se han acentuado mucho más en oposición a las composiciones coreográficas basadas en diseño corporales, a la estructuración de partes coreográficas, la expresión de temas y de estados de ánimo. Esto y más, es válido en la exploración creativa que reiteramos ha existido siempre. Sin embargo, su utilización responde a ciertos rasgos de la escena, el momento que se vive, las formas de producción y las políticas públicas, en general, y las culturales, en particular.

Lo que no podemos seguir acrecentando es el desdén por otras manifestaciones. A veces vamos por ahí argumentando que no hay "más ruta que la nuestra". Aquí aprovechamos la negación como recurso. Afirmamos, y categóricamente, que lo que hace otro compañero no es danza, no es contemporáneo, tal o cual técnica ya no sirve. Parece que para lograr su acta de nacimiento definitiva toda propuesta artística tiene que negar la anterior. Pero al menos en nuestro país, la diversidad en las propuestas de lo que conocemos como contemporáneo es muy amplia.

Aprovechemos la amplitud de posibilidades de un arte generoso que no hace obras complacientes para un público acostumbrado al mundo del espectáculo televisivo. La danza contemporánea, con todo su amplio horizonte, problematiza y conmueve. No es un arte fácil y es exigente. Pide lecturas complejas fundamentadas en la cultura y el conocimiento de la danza misma.

A la danza contemporánea, a diferencia de otras artes, los avances no le impiden desarrollar una diversidad compleja, más aún la propician, por lo que es muy difícil entrar en discusiones para delimitar géneros y estilos. Discutamos sí lo que vemos en el escenario. Así encontraremos las formas de compartir, con los más, lo que la danza contemporánea nos da para vivir la vida.▮

PERSONA PIEZA

FEDERICO CASTRO

DEL ORIGEN DE LA DANZA A LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO

La construcción de la danza contemporánea mexicana es una historia de personalidades, Federico Castro es uno de ellos. Hablar de él permite acercarnos a un ser incansable que aún hoy, con 82 años de edad, continua activo con presencia cotidiana en Querétaro, Puebla y el Distrito Federal. Su ejemplar labor ha sido consignada en diversos textos, sin embargo, el estudio de la vastedad de su obra no ha sido agotado. *Federico Castro, del origen de la danza a la danza contemporánea en México* es el título del libro de Cristina Medellín que recientemente fue publicado por la Universidad Autónoma de Querétaro dentro de la serie Cuerpo Académico Arte Contemporáneo.

Federico Castro Castillo, foto galería Sala de Prensa CONACULTA http://www.conaculta.gob.mx/recursos/sala_prensa/fotogaleria/foto_2_maestro_coreografo_y_bailarin_federico_castrofsm_0296.jpg

Con este título, la autora busca dar a conocer la trayectoria profesional de Federico Castro y el impacto de su trabajo en el quehacer dancístico de nuestra cultura, partiendo de la premisa de que es fundamental en el desarrollo de la danza en México por su relación más directa con el mundo contemporáneo. Para Cristina Medellín, al maestro Castro se le puede considerar como el precursor de esta vertiente en nuestro país, ya que sus referentes no están en el nacionalismo vasconcelista, sino en una idea global del arte. Castro es el precursor en México de la idea universal de danza, donde el discurso coreográfico no es exclusivo de una bandera o ideología sino que pertenece a la necesidad de hacer poesía en movimiento. Él, a diferencia de Guillermina Bravo, se aleja del discurso lineal narrativo y propone diseños plásticos y dinámicos en espacios temporales que conducen hacia el origen y esencia de la danza como explicación del ser, por lo que la propuesta contemporánea de Castro se considera como una ruptura paradigmática que recrea experiencias vivenciales para el espectador.

La iniciativa de ahondar en la vida de Federico Castro nace en la autora a partir de su deseo de hablar sobre la danza, considerada por muchos la más efímera de las artes, y por ser ésta, la danza, una profesión que Federico Castro eligió para expresar sus emociones, ideas y fantasías. En el libro se conjuntan las coreografías que Castro realizó para el Ballet Nacional de México y se habla de aquellas que modificaron la historia de la danza en nuestro país.

El libro trata sobre los procesos que el maestro utiliza para la creación coreográfica, cómo traza sus diseños desde la experiencia propia como intérprete, y nos descubre al artista que también ha sido maestro de coreografía por más de veinte años y por ello una influencia importante en numerosas generaciones de coreógrafos mexicanos. Su mayor aportación al lenguaje coreográfico de México es en particular la creación de grandes estructuras humanas que trabajan de forma organizada para conseguir que una gran parte de las piezas transcurran en el *tercer nivel espacial*; es decir, en sus coreografías, gran parte de la historia se desarrolla con los bailarines elevados en el aire, ya sea por su propio impulso (saltando), sobre plataformas o sostenidos unos sobre otros, creando la imagen de que vuelan o flotan.

Al abordar y organizar la amplitud de temas tratados en el libro, Cristina Medellín revisó materiales impresos sobre el tema de la danza y su historia (sobre todo en México) y determinó que no había un cúmulo de estudio que reflexionara acerca del trabajo de Federico Castro y su aportación al desarrollo de la danza en nuestro país. Retomando los materiales ya existentes acerca de la historia de la danza en general y el desarrollo de la danza en México, así como sus contextos culturales, su estudio incluye referencias a los materiales de consulta con la idea de que los investigadores del tema conozcan los antecedentes con que este libro se vincula a Federico Castro. Incluye una lista de las coreografías que integran la producción artística total de Federico Castro, lo que nos ayuda a determinar el origen de sus procesos creativos dentro de un marco histórico.

El primer capítulo presenta una breve historia de la danza y algunos aspectos de su evolución –considerados como origen de la danza contemporánea en México y por lo tanto, del trabajo creativo de Federico Castro. Para este capítulo resulta recomendable la lectura de *Historia universal de la danza* (1944) de Curt Sachs, autor fundamental para cualquier estudioso del fenómeno dancístico y a quien la autora cita a lo largo del libro.

En el apartado la "Danza primitiva", la autora revisa el texto *Los problemas del arte* (1966) y cita a Susan Langer y a Momprade Gutiérrez en su *Historia general del arte mexicano* (1976). También se analizan las imágenes incluidas en *El arte prehistórico y primitivo* (1966) de Andreas Lommel. Al hablar de "La danza en Egipto" hace referencia a *Ancient Egyptian Dances* (2000) de Irena Lexová. Para desarrollar el tema sobre la historia de "La danza en Grecia" estudió nuevamente a Sachs y revisó la *Mitología griega* (1997) de Maria Mavromataki. Para los temas de "La danza en Roma" y "La danza en la Edad Media" se consultó el texto de Sachs ya mencionado. El apartado "La danza en la Biblia" es el resultado de una revisión selectiva de los textos bíblicos. La sección "La danza en el Renacimiento" es nuevamente un análisis de la *Historia universal de la danza* de Sachs, pero también de los libros de Rameau, Noverre y Arbeau (1981). Como base para desarrollar el tema "El ballet", revisó *La Historia de la danza* (1989) de Pontanari, además de textos y documentos de consulta y estudio de la carrera de danza en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Con respecto a "El ballet en México" cita a Dallal en *La danza contra la muerte* (1993) además de Ramos en *La danza en México durante la época colonial* (1990).

En el segundo capítulo, "La danza moderna" establece como criterio el referirse solamente a los acontecimientos que influyeron en esta vertiente en México y que son antecedentes de la trayectoria de Federico Castro. Se consultaron los textos y documentos personales del maestro y se cita a Sánchez (2003) en lo referente a "Isadora Duncan" y Dood (1980) en el texto sobre "Martha Graham a la misma Graham" (1991). En cuanto a Cunningham se consultó el texto *Cunningham y Lesschaeve* (2009).

"La danza moderna en México" es el tercer capítulo, en él Medellín desglosa los libros *Danza y poder* (1995) y *Frutos de mujer* (2001) de Margarita Tortajada. De este capítulo se desprende un cuadro que enumera cronológicamente, tomando en cuenta su fundación, las compañías de danza moderna que dieron origen a las compañías de danza contemporánea que actualmente trabajan, ya sea de manera independiente o subsidiada en nuestro país, y para esto se realizó también un cuadro de las compañías actuales que se relacionan con su origen inmediato.

El capítulo cuarto presenta una reseña de "El Ballet Nacional de México", donde se consultó a Carballido (1957), Delgado (1990) y Dallal (1994), esta información se completó con varias entrevistas a Federico Castro y a Guillermina Bravo, realizadas entre octubre del 2002 y febrero del 2005. De este capítulo se desprende un cuadro que incluye la producción coreográfica de Guillermina Bravo en su totalidad.

FOTO: FEDERICO CASTRO *EN ESTAMPAS DE LA REVOLUCIÓN: RESCOLDO*, DE GUILLERMINA BRAVO, 1955.

El quinto capítulo sobre "Federico Castro" comprende su biografía y trayectorias como bailarín y como maestro. Este capítulo contó con la información proporcionada por el mismo Federico Castro y de los programas de mano del Ballet Nacional de México, que se consultaron en el Centro Nacional de Danza Contemporánea entre noviembre de 2003 y marzo de 2005. En julio de 2014 se actualizaron ciertos datos con material que proporcionó directamente Federico Castro. De dicha investigación se desprenden tres cuadros en los que se incluyen la trayectoria de Federico Castro como intérprete, su desarrollo como maestro y la lista cronológica de su producción coreográfica.

La obra establece así importantes referencias que contribuyen a la compilación y divulgación de materiales acerca de la danza en nuestro país, una herramienta de consulta que será útil para las presentes y futuras generaciones de estudiantes y profesionales de la danza, así como para todo aquel investigador que requiera ahondar en la información especializada contenida aquí. Actualmente se carece de material que recopile el importante papel que figuras como Castro han desempeñado en el ámbito artístico mexicano. Se necesitan coreógrafos con la energía creativa de Federico Castro y publicaciones especializadas que sumen al acervo dancístico de nuestra cultura.

Enhorabuena por la publicación de *Federico Castro. Del origen de la danza a la danza contemporánea en México,* libro que pone en nuestras manos un amplio análisis acerca de la obra del incansable maestro, quien actualmente tiene proyectos en las ciudades de Puebla, Querétaro y México, con que enriquece la formación los nuevos jóvenes coreógrafos.∎

ÍNDICE GENERAL DEL LIBRO.

INTRODUCCIÓN: HACIA UNA HISTORIA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO

BREVE HISTORIA DE LA DANZA

I.I Danza primitiva
I.2 La Danza en Egipto
I.3 La danza en Grecia
I.4 La danza en Roma
I.5 La danza en la Biblia
I.6 La danza en la Edad Media
I.7 La danza en el Renacimiento
I.8 El ballet
I.9 El ballet en México

LA DANZA MODERNA

II.1 Isadora Duncan
II.2 Ruth Saint Denis
II.3 Martha Graham
II.4 Kurt Jooss
II.5 Merce Cunningham
II.6 Los precursores de la danza contemporánea.
Los posmodernos: Lester Horton, José Limón, Katherine Dunham, Alwin Nikolais, Alvin Aley, Paul Taylor, Pina Bauch, Twyla Tharp, Louis Falco

LA DANZA MODERNA EN MÉXICO

III.1 Waldeen Von Falkenstein
III.2 Anna Sokolow Kagan
III.3 Las Waldeenas y las Sokolovas
III.4 La Academia de la Danza Mexicana

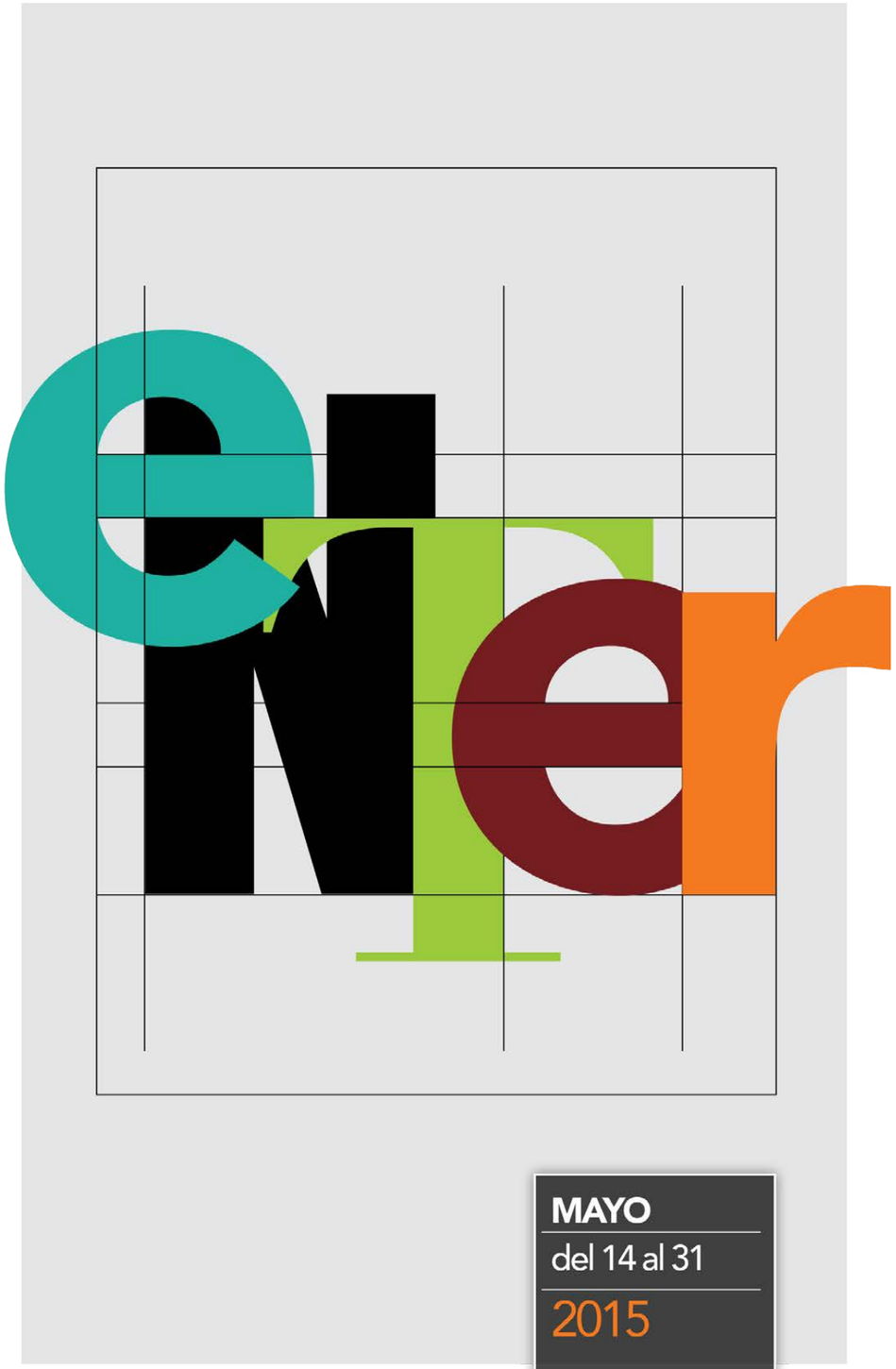
EL BALLET NACIONAL DE MÉXICO

IV.1 Guillermina Bravo

FEDERICO CASTRO CASTILLO

V.1 Federico Castro: Bailarín
V.2 Federico Castro: Maestro
V.3 Federico Castro: el Coreógrafo

Consulta gratis el libro en: **http://blog.cristinamedellin.mx/**



EL GRIS ES EL NUEVO DORADO

POR **TIBURON MARTILLO***

© Mariana Torres Photographer

SOBRE DIAGRAMA DEL SISTEMA DE LA TRAYECTORIA DE LORENZ DE PAJAROMOSCA

(CATAPULTA)

Ayer llegué al Museo del Algodón muerto de calor y un poco deshidratado. Y tras hurtar agua de un garrafón oficinista, fumarme un cigarro y resollar una plática sobre el taxista que nos había traído, entré a la sala buscando frescura, y la encontré. “Diagrama del sistema de la trayectoria de Lorenz” comienza cuando dos chicas en jeans grises, blusa blanca y tenis negros entran al escenario apoyándose una en otra.

A lo largo del encuentro se han visto pocas piezas en las que el contacto de los cuerpos sea más que un medio mecánico para elevar o dar impulso a alguien, no sé por qué, quizá sea sintomático de un momento en la danza del país. El caso es que el núcleo de esta pieza es justo el contacto entre estas dos chicas. Nada que ver con contact improvisation (que con todo respeto, me alegro de ver menos presente en general), es decir, el contacto no ocurre como resultado de un entrenamiento en particular, ni de un statement estilístico, sino que surge de una investigación específica a la pieza que tiene que ver con la relación entre esos dos cuerpos en particular, con sus formas, sus proporciones, sus pesos y tensiones, sus capacidades.

La pieza plantea todo el tiempo un juego de tensiones entre dos personas en equidad de condiciones. Un constante reajuste de influencias, autoridades, fuerzas y resistencias de un cuerpo sobre el otro y viceversa. A veces es difícil saber si un cuerpo está siendo elevado porque trepó al otro o porque el otro lo está levantando. Lo que quiero decir es que las relaciones de poder desplegadas en la pieza no son unilaterales, ni siquiera dialécticas. Son relaciones complejas que desde la simplicidad y el movimiento, sin tener que sobre-aclarar nada, ponen en jaque a las representaciones de género, jerarquía y construcción identitaZVria que tan inconscientemente se cuelan en prácticamente todo lo que vemos.

Dos performatividades que aunque apelan a lo femenino y a lo masculino, al mismo tiempo no apelan a ninguna de las dos: las ignoran, pasan por encima, ya, a la chingada, hay cosas más importantes de qué hablar…

Esta es la primera pieza del encuentro (quizá la única) que podría calificar de feminista (lo digo como un halago), y lo mejor del caso es que tal vez ni siquiera lo sepan las autoras, o que no les importe tanto, porque ese ni siquiera es el tema de la pieza, es más bien una manera de entender las relaciones y un lugar desde el cual crear; porque no es una obra panfletaria que saque banderitas de arcoíris, victimice historias personales o haga proselitismo ideológico. Esta pieza desmonta dispositivos heteropatriarcales desde la práctica, desde su estado de performatividad, desde, incluso, su ingenuidad e inocencia.

En términos coreográficos tendrá algún par de fallas (¿y a quién le importa eso?) pero en términos políticos, es de esas piezas que te regresan por lo menos un poquito de esperanza en la humanidad.

https://fanzinetiburon.files.wordpress.com/2015/05/tiburon-5.pdf

*El fanzine Tiburón (https://fanzinetiburon.wordpress.com/) es una publicación producida dentro del marco del segundo Encuentro Nacional de Danza y que se distribuía cada noche a la entrada del Teatro Nazas, donde se realizaron las semifinales del Premio Nacional de Danza “Guillermo Arriaga”. Sus autores explican su postura con el siguiente texto: “Gracias a su poder simbólico, los tiburones aterrorizan al mundo con su afilada aleta dorsal y sus interminables dientes, aunque más gente muere picada por moscos que mordida por un escualo. La crítica es parecida: aletea más de lo que mata. Este fanzine es nadar con tiburones y acariciarlos. Una crítica que no busca atemorizar o enjuiciar sino dar pie a discusiones. Una crítica que tira la primera piedra y luego esconde la mano. Usamos seudónimos porque no creemos en la autoridad del autor, pero tampoco creemos en los secretos. Si quieres saber quién escribe, pregúntanos”.

TEMPORADA DE
danza infantil
COMPAÑÍA ZANKORA
Alenírico
Fundadora y directora: Karina Gutiérrez Moreno

MAYO / 2015
16 y 17 | 11 y 13 h
23 | 11 y 13 h

FALTA CONVOCATORIA
NO VIENE EN LAS CARPETAS

FALTA CONVOCATORIA
NO VIENE EN LAS CARPETAS

NIÑO Paascola

ICONOGRAFÍA

mayo

2015

TEATRO DE LA **DANZA**

TEMPORADA DE **danza infantil**

COMPAÑÍA ZANKORA

Alenírico

Dirección: Karina Gutiérrez Moreno

MAYO | **16,17 y 23** | 11 Y 13 h

ENTER

DISEÑO COREÓGRAFO

Solo S

Idea original, dirección y producción:
Carolina Jiménez
Diseño de espacio digital y multimedia:
Jazzael Aché Sáenz

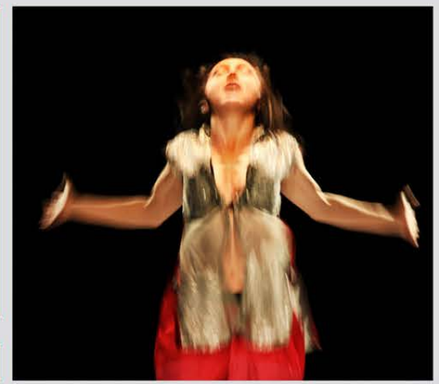
MAYO | **14 y 15** | 20 h
16 | 19 h
17 | 18 h

LA MANGA VIDEO Y DANZA

Always

Dirección: Gabriela Medina y Mario Villa
Coreografía: Gabriela Medina

MAYO | **21 y 22** | 20 h
23 | 19 h
24 | 18 h



BÁRBARA FOULKES

Flota

Dirección e intérprete: Bárbara Foulkes
Sonido: Ricardo Cortés

MAYO | **28 y 29** | 20 h
30 | 19 h
31 | 18 h

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente
Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico
Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INBA DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".